



Pierre Léon

L'un et l'autre

Introduction • par Pierre Eugène **PAGE 3**

ENTRETIEN *Racontons-nous des histoires* • Rencontre avec Pierre Léon et Renaud Legrand **PAGE 5**

ENTRETIEN *Face-à-face* • Rencontre avec Pascal Cervo **PAGE 18**

PIERRE LÉON *Lettre aux acteurs d'une pièce de Tchekhov trahie par le cinéma* **PAGE 23**

JEAN-CLAUDE BIETTE *Les roses de la paramnésie* **PAGE 28**

MARCOS UZAL *Oncle Biette* **PAGE 30**

Filmographie de Pierre Léon **PAGE 33**

Introduction, par Pierre Eugène

Pierre Léon sort *Deux Rémi deux*, son nouveau film, le deux mars. La Cinémathèque se propose de montrer quelques autres de ses films entre mars et mai. L'occasion pour nous d'accompagner par ce dossier un travail méconnu, trop longtemps condamné à des marges que ses films n'ont jamais véritablement visées.

On a tendance, devant les films, à justifier la modestie là où elle ne devrait pas être (c'est-à-dire quand elle ne gêne personne) et à la négliger lorsqu'elle constitue un alliage de choix, un organon ou un régime de goût (en bref dans tout ce qui ne fait pas l'économie d'un film). Ce que beaucoup ont pris pour une modestie apparente (celle là, technique et productive) des films de Pierre Léon constitue en réalité leur orgueil le plus profond – précieux – celui de faire primer le désir de filmer sur tous les obstacles, temporels et financiers, qu'on lui oppose. Mais un film pauvre ou moyen-pauvre n'est pas gage de vertu, ni Pierre Léon seul dans son cas.

La vraie modestie est ailleurs. Par exemple : faire des films qui tiennent au cinéma plutôt que de penser que le cinéma tient à ses films. Et là où Pierre Léon est plus solitaire et ses alliés de cinéma moins nombreux, là où il est plus ambigu, plutôt secret et sensiblement fascinant, c'est dans son désir de montrer, hors d'une complexité de principe (le vouloir-être-intelligent de tant de films contemporains) une face pleine mais tremblante, rendue à la simplicité apparente – parfois lasse, parfois joueuse – des rapports libérés entre les choses singulières. « Il faut revenir à des choses plus simples » pourrait être un *motto* de Pierre Léon. Revenir, par exemple, à raconter des histoires (les raconter simplement, mais les tenir jusqu'au bout) ; et comment on s'en fait des histoires, comment elles se diffractent entre les différentes sensibilités qui les interprètent, qui les rendent à l'incrédulité ou les font vaciller entre plusieurs eaux. Revenir aussi à des questions plus franches d'ambiance, de lumière, de regard, de musique. Donner à tous les éléments dissemblables du film une modestie *partagée* où chacun doit éviter de prendre le pas sur l'autre. Tenir son goût, jouer sur le jeu des acteurs, orienter la lumière comme on dirige un fantôme, repasser de nouveau, calmement, sur toutes les problématiques les plus évidentes du cinéma, sans en négliger une seule : adaptation, scénario, psychologie des personnages, dramaturgie, souffle... en un (gros) mot : réinventer un classicisme à soi. Revenir en fait à une définition du cinéma comme école élémentaire qui, plus qu'un art (ou moins, qu'importe), s'invente *intermédiaire* dans la vie des choses. La seule définition où être modeste est une nécessité et non un quant-à-soi ; la seule aussi qui montre que tout est invention, qui élimine les automatismes facile du sens, se fait « critique de la vie »¹. On en conclura donc, que toute modeste soit elle, cette définition n'est pas pour autant la moins ambitieuse.



1. Pierre Léon, « *Marginalia* », *Trafic* n°50, p. 59.

Cinq paroles valent mieux qu'une, et celle des scénaristes (Renaud Legrand - Pierre Léon), et du costumier (Legrand) et du cinéaste (Léon) répondent à celle de l'acteur (Pascal Cervo), se recourent et divergent comme tout bon travail en commun, qui protège les apartés et les desideratas personnels.

Racontons-nous des histoires

Rencontre avec Pierre Léon et Renaud Legrand (par Pierre Eugène, Paris, 27 février 2016)

Quand as-tu commencé à vouloir adapter *Le Double* de Dostoïevski ?

Et qu'est-ce qui te rapproche plus généralement de son œuvre ?

Pierre Léon : Lors de ma relecture décennale de Dostoïevski, début 2013, j'ai relu *Les Pauvres gens*, son premier roman, puis *Le Double*, qui a arrêté cette relecture. Ce qui m'a frappé cette fois-ci est à quel point *Les Pauvres gens*, qui est un roman épistolaire, lié à son genre (Dostoïevski s'essaye à quelque chose de particulier et s'en sort techniquement très bien d'ailleurs), garde une écriture un peu sage, timide, même si le regard de Dostoïevski est très pénétrant sur ses personnages. Dans *Le Double*, ce qui m'a toujours beaucoup plu et ce que j'ai remarqué de nouveau, c'est évidemment

ce type de récit qu'il écrit à cette époque où il essaie des choses et qui sont – c'est très important – des récits d'*avant le bain* : avant qu'il ait été dégradé en place publique, envoyé en Sibérie dans les camps. Après, son écriture n'est évidemment plus tout à fait la même. Dans cette première période, il est encore sous influence, entre autres de George Sand qu'il admire énormément, surtout pour cette capacité à nouer et dénouer l'intrigue, à inventer des péripéties. Il gardera toujours cette joie enfantine devant les énigmes et les circonvolutions du récit. Pour *Le Double*, il emprunte le chemin du fantastique pétersbourgeois inventé par Gogol : une satire très saturée de la société, des personnages volubiles et angoissés. Une sorte de réalisme *excentrique*. Il ne dessine pas seulement des charges sur les gens en exagérant tel ou tel trait de caractère (comme Daumier), mais le pousse encore plus loin, jusqu'à la dislocation physique. *Le Nez* de Gogol raconte quand même l'histoire d'un vrai nez qui se promène en calèche dans Saint-Petersbourg... L'excentricité est ici à entendre non seulement comme un débordement mais aussi comme un décentrage. On retrouve ça dans le cinéma soviétique, de ce point de vue essentiellement excentrique comme l'a remarqué l'historien et critique Naoum Kleiman. Cela dit, l'excentrisme n'est pas l'unique origine de cette veine, ça vient aussi du vaudeville du XVIIIe et de Pouchkine, qui a suggéré à Gogol l'idée des *Âmes mortes*, un peu comme Welles a fait cadeau de *Monsieur Verdoux* (1947) à Chaplin. Si la satire est un thème universel, elle apparaît ici à travers une réalité elle-même déformée. Et je ne pense pas que Gogol et Pouchkine aient tort : il y a vraiment du réalisme dans le réalisme fantastique, ce ne sont pas des contes.

C'était une parenthèse sur Dostoïevski mais ce qui m'a plu dans *Le Double*, qui n'est pas pour moi un très grand livre, c'est qu'il est un livre d'expérimentation, qui ose faire des choses. Il y a une autre nouvelle de Dostoïevski qui est formidable et que j'ai toujours rêvé d'adapter, c'est *Le Crocodile* : l'histoire d'un type qui vit à l'intérieur d'un crocodile, le crocodile lui-même étant exposé à Saint-Petersbourg. Et ça, c'est quand même l'espèce d'imagination de Dostoïevski, qui est très liée aussi à l'épilepsie. Tout le monde en souffre, y compris le prince Mychkine dans *L'Idiot*. Une maladie qui provoque des crises imprévisibles. Cet aspect-là, comme tout matériau, il sait vraiment le transformer, y compris en des choses burlesques. Même si je ne tiens pas à devenir un adaptateur universel de Dostoïevski, il y a quelque



chose qui m'attire dans l'agencement de cette réalité tordue, alors qu'elle est vue de façon presque clinique. Cette différence entre ces deux aspects, la réalité tordue et comment elle est vue, c'est là que se produit le scandale dostoïevskien.

Dans *Le Double*, il y a vraiment un jeu sur des descriptions « du dehors » à propos des personnages, puis on retourne à l'intérieur et on ressort, sans fin...

Pierre Léon : Dostoïevski élabore ici ce qu'il arrivera effectivement à faire de façon unique, beaucoup plus tard entre autres dans *Les Frères Karamazov* : cette capacité à *marcher à côté* du personnage. Pas de lire par-dessus son épaule, pas de le précéder ni de le suivre, mais d'être à côté. De comprendre ce qu'il fait, de prendre son pas. Ça, pour moi, ça a toujours été une leçon de cinéma. Mais il y en a partout des leçons de cinéma. Dostoïevski est l'inventeur d'un genre de cinéma, qui est le burlesque psychologique. Et je pense que c'est quelque chose qui a permis à un certain cinéma de se réaliser, de creuser cet aspect-là. De poser aussi assez durement la place de celui qui est en train de raconter,

une façon très autoritaire (et très avancée pour l'époque) du développement romanesque. C'est une question que tout le monde se pose, de Flaubert à Dickens. Il en est de même pour les problèmes de point de vue, c'est très ancien. Pour prendre un exemple, *David Copperfield* de Dickens, en toute logique, est un récit impossible : c'est un récit à la première personne qui commence avant la naissance du personnage ! Il en va de même du fameux « nous » du début de *Madame Bovary* chez Flaubert qui disparaît au profit d'un impersonnel, alors qu'il y a là une espèce de collectif... et donc tout ça conduit jusqu'à ces expériences chez Dostoïevski d'aller du même pas que le personnage. Personnage dont il parle pour parler comme lui, pour aller au fond de ses pensées. Donc il n'y a plus de questions d'accords ou de désaccords de ce que pense l'auteur à ce moment-là. Dans *Les Frères Karamazov*, quand c'est Ivan qui parle, on devient quasiment immédiatement athée ; et quand c'est Aliocha, on le suit dans sa quête avec le starets.

Pour aller plus vers le film, je sais que Dostoïevski est quelqu'un qui m'a appris quelle limite du personnage on ne doit pas dépasser, au risque de le blesser aux yeux des autres. C'est-à-dire : jusqu'où peut-on fouiller un personnage, comment l'équilibrer de telle façon que le spectateur, tout en étant en participation avec lui, n'ait pas tendance à porter un jugement sur ce personnage-là ?

Comment écrivez-vous, tous les deux ?

Pierre Léon : C'était la première fois qu'on écrivait à deux. Renaud a participé à l'élaboration de plusieurs films avec moi, y compris à l'élaboration du scénario, mais sans avoir cette place précise, qui est quand même d'organiser une sorte d'appareil du film (comme on parlerait

d'appareil pour une recette de cuisine).

Renaud Legrand : Il y en a un qui commence et l'autre qui complète. Comme Pierre avait lu *Le Double*, il avait écrit une première version qu'on a laissée de côté quand on a renoncé à faire le film il y a trois ans. Puis quand les choses se sont réenclenchées, on a retravaillé dessus mais toujours d'une façon complètement autonome. On travaille à deux, mais c'est finalement un travail à trois : l'un travaille d'un côté, il passe ce qu'il a fait à l'autre, qui complète, qui contredit... et puis il y a toute cette zone de discussion avant-après-pendant.

La vertu – ou pas – du couple : ça travaille tout le temps !

Pierre Léon : Oui c'est un peu le problème, on ne parle que de ça ! On en parle aux repas, comme de quelqu'un qu'on connaîtrait : « Qu'est-ce que Rémi peut faire à ce moment ? » Mais une des questions, qui était une des premières, concernait Renaud non seulement en tant que scénariste mais également en tant que costumier et décorateur : « Est-ce que notre double est un sosie parfait ou pas ? Est-ce qu'ils sont habillés pareil ? » Au début, c'était un détail mais on s'est vite rendu compte que ce n'en était pas un : chacun des deux personnages a une représentation différente. Ce qui rejoint quelque chose qui existe depuis mes tous premiers films : l'importance donnée à l'allure purement physique et plastique des personnages. Le rapport au décor doit raconter quelque chose sur le personnage, sans que ça soit perceptible comme un signe de raisonnement, de volonté ou d'intention.

Aujourd'hui, le film ne m'appartient plus. Or c'est très difficile à vérifier quand on le fait, il faudrait le faire vérifier par quelqu'un qui ne l'a pas vu ! Donc on fait des paris. Quand on travaille on se dit « si on fait ça, qu'est-ce que ça donne ? » Et c'est un peu pareil pour tous les personnages. C'est la première fois que je travaille autant sur un scénario (pour un film que j'ai fait, car il y en a que je n'ai pas pu faire où le travail avait été aussi long). Ça m'a beaucoup libéré d'avoir ce scénario assez précis. Il me donnait par sa précision la liberté d'arracher le film de ça, d'obtenir un film de cette matière-là qui n'est pas un film, qui est un film encore un peu rêvé et projeté. Dans ce cas, la confrontation avec la réalité du tournage, toujours imprévisible, par définition, donne cet avantage de pouvoir jouer avec les tensions qui apparaissent, de se rendre compte que telle chose on ne pourra pas la faire comme ça, qu'on s'est trompé en écrivant... Quand on écrit, on ne mesure pas le temps et l'espace de la même façon que quand on tourne.

La fameuse provocation de [Jean-Claude] Biette : « L'argent d'abord, le scénario ensuite », c'est une espèce de slogan auquel j'ai pas mal souscrit, mais je me suis aperçu que travailler autrement était aussi intéressant. Ce n'est pas du tout que je change d'avis, mais je suis intéressé par cette expérience – parce qu'elle est nouvelle – de voir quelque chose de plus précisément écrit, et dont je ne suis pas le seul « producteur d'histoire ». Il y a une responsabilité partagée avec Renaud, même si on n'est pas toujours d'accord. Cette constatation me plaît (sur ce film-là et sur celui qu'on écrit depuis), ça fait partie des tensions (non au sens péjoratif) qui sont nécessaires. C'est un élastique : on tend, on relâche, on tend... Dans cette façon de faire, ça m'oblige à argumenter, presque contre moi-même, ça m'oblige à aller contre ma nature.

C'est l'intrusion du double !

Pierre Léon : C'est tout à fait possible.

Renaud Legrand : C'est la première fois qu'on travaillait vraiment ensemble sur un scénario, mais avec ce cadre commun puisqu'on connaissait les acteurs. Dès la toute première version du scénario, tous les personnages étaient choisis – il n'y a eu que Marie-Claude [Treilhou] qui n'a pas pu le faire.

Après, effectivement, ce qui change pour Pierre ... [*s'adressant à lui* :] je ne crois pas que dans *L'Adolescent* [2001] tu abordes la psychologie. Tu as une idée et tu exprimes une idée avec des situations et des personnages, qui sont des personnages incarnés puisque tu les prends dans ceux que tu connais. Et moi, malgré ça, j'ai vraiment besoin de faire une traçabilité, d'avoir la psychologie du personnage. Quitte à



ce que ce ne soit pas forcément nommé, que cela reste des enjeux ouverts, entre les lignes de l'intrigue : le double, est-ce qu'il est ce que voudrait être Rémi, ce qu'il ne veut pas être, ce que les autres veulent qu'il soit etc. ? Mais le matériau psychologique – et c'est là-dessus qu'on diffère –, Pierre ne l'aborde pas du tout comme ça.

Pierre Léon : Oui, mais je suis victime de la doctrine antipsychologique française. Il ne faut jamais oublier qu'elle a été fabriquée par des critiques hommes, en grande partie : et que si l'on abordait la psychologie, peut-être que ça les gênerait ! Il suffit de demander aux rares critiques féminines des années 1960-1970, je pense qu'elles nous confirmeront ce fait-là. C'est un peu une plaisanterie, mais c'est vrai que j'ai quand même été élevé dans cette culture-là.

En fait c'est l'opposition usuelle psychologie / formalisme...

Pierre Léon : C'est une antinomie qui me semble aujourd'hui réellement artificielle. Ce que j'ai compris, ce qui est extrêmement improductif réellement avec la psychologie, c'est le travail sur le tournage où on aborde ces problèmes-là avec les acteurs. Là, c'est inopérant.

Renaud Legrand : Donc il faut que ce soit traité avant.

Pierre Léon : Là-dessus je suis d'accord, et c'est Renaud en partie qui m'y a entraîné. Et puis – c'est une base, sinon de ma méthode du moins de la façon dont je fais les films – ça permet aux acteurs, et plus généralement à tous ceux qui ont mon scénario entre les mains, de se raconter ce qu'ils veulent se raconter pour pouvoir le faire. Je ne veux pas savoir, moi, ce que se racontent les gens comme histoire quand ils tournent avec moi. Je sais que tout le monde se raconte une histoire et la vraie psychologie est là. Ce qui est important, c'est ce qui se raconte et comment ça se passe. Et après, l'histoire que se racontent les uns les autres a un point de raccord avec la nôtre, celle de Renaud et la mienne – ce qui n'est pas aussi la même chose.

Renaud Legrand : Elle en a forcément une au moment du tournage, car il y a quand même ce moment de pur hasard où, par exemple, Bernard Eisenschitz s'est raconté une histoire sur son personnage, Pascal Cervo s'en est raconté une autre et, là, ils se retrouvent côte à côte avec leurs histoires, comme dans la vie de tous les jours. Il y a le scénario mais il y a forcément quelque chose d'impromptu.

Pierre, est-ce que tu essaies de comprendre les histoires que se font les autres pour ta mise en scène, ou est-ce que tu fais ta part de travail puis tu filmes cette réception ? Et s'imprimera ce qui doit s'imprimer.

Je dirais oui et non... comme d'habitude ! Oui, j'en tiens forcément compte parce que s'il n'y a pas ce point de rencontre, ce n'est pas la bonne histoire et on en trouve une autre. Donc je suis attentif à ça. Mais si je vois que ce qui se passe dans la séquence me plaît, me fait sourire ou métonne, je n'ai aucune raison d'aller fouiller plus loin. Je fais attention à des choses que les acteurs inventent, dans le scénario ou la conception que j'ai des séquences et des personnages. Et il arrive que les acteurs apportent des changements très surprenants, que j'intègre, car ça apporte un trait au caractère auquel je n'avais pas pensé. Par exemple, dans *L'Idiot*, Bernard Eisenschitz avait adopté pour



jouer Totski une attitude de canard : c'est quelqu'un qui est capable de supporter toutes les horreurs, il garde le sourire jusqu'aux oreilles et ça donne à ce personnage-là, sous des airs très aimables, affables, une dureté qui ne me semble pas être celle du Totski du livre. Là, je ne vais pas dire non, car ça m'apporte vraiment quelque chose. C'est là où on arrache le film au scénario, même si ça ne veut pas dire que le scénario est un piège : on n'arrache pas le film du piège, on l'arrache d'une dimension dans lequel il a été fait, pour aller dans une autre dimension.

Dans le film, les deux parents Murat sont très menaçants.

Pierre Léon : Ils n'étaient pas écrits comme ça.

Renaud Legrand : Le personnage de Patricia Mazuy était à l'origine une bourgeoise un peu fofolle, avec cette espèce d'exubérance que l'on voyait bien portée par le corps, la chevelure de Marie-Claude Treilhou. Patricia, elle en a fait un truc assez terrifiant, plus cinglé qu'exubérant. Le personnage de Jacques Murat, son mari, était une espèce de glandeur, un bourgeois dilettante. Bernard, en prononçant parfaitement le subjonctif, quand il dit à Rémi « Je ne savais pas que vous voyiez ma fille », il instaure un rapport de classe entre lui et Rémi, dont ni Pierre ni moi n'avions parlé, il se place en bourgeois, avec une notion de mésalliance entre sa fille et son employé, ça m'a sidéré.

Pierre Léon : Effectivement, pour moi, ça n'aurait pas pu être une indication. Le personnage de Pierrette était pour Marie-Claude qui n'a pas pu faire le film pour des raisons d'emploi du temps. Quand j'ai demandé à Patricia, j'ai bien vu que nous ne pourrions pas avoir le même rapport au personnage. Et quand on a commencé à tourner, je me suis dit : c'est la Reine de la nuit. Et ça déplaçait ces deux parents vers *La Flûte enchantée* où le père Murat était devenu une espèce de Sarastro et sa femme la Reine de la nuit, celle dont on pense qu'elle est très méchante, mais qui sauve les enfants. Il y avait chez Patricia ce truc que j'aimais beaucoup : un côté Furie. Donc si ce n'est pas la Reine de la nuit, c'est une Furie. J'ai toujours envie de dire « tout le pouvoir aux acteurs »... et puis après, comme les soviets, ils n'ont pas vraiment le pouvoir ! C'est ce que je leur dis au début, comme aux techniciens d'ailleurs : « Je vous laisse la liberté absolue de faire ce que je veux » (rires). C'est vraiment ça qui se passe.

Dans les différences entre le film fini et le scénario, le personnage de Delphine (Luna Picoli-Truffaut) est en opposition frontale avec Rémi 2, tandis que dans le scénario, c'est moins tranché, elle hésite, ne le reconnaît pas tout de suite...

Pierre Léon : C'est la seule qui ait vraiment peur, c'est la seule qui sache lequel elle veut, la seule aussi qui soit vraiment adulte. Luna a réussi à poser le personnage, lui donner une fermeté, et elle a aussi (ce que les autres personnages n'ont pas) un sens de l'ironie assez fort. Je me suis surtout rendu compte de tout ça au montage, notamment dans la dernière séquence, quand elle se lève pendant le dîner et va éteindre le téléphone dans la cuisine. Il y a pour moi quelque chose de très menaçant qui se passe.



Je trouve que le Rémi 2 du scénario est plus gentil que celui du film, plus carnassier.

Renaud Legrand : Oui, Pascal en fait un personnage plus sexué et plus carnassier. Pascal a rajouté ce truc-là, un peu maléfique. De même que je trouve qu'à la fin, il y a un côté mise à mort de Rémi 2, assez violent que je n'avais pas prévu. C'était écrit, mais d'un seul coup, Rémi 2 est vraiment seul contre tous.

Pierre Léon : Pascal a beaucoup réfléchi, il a cherché longtemps. C'est un acteur qui travaille tout le temps, avec un plaisir évident : il lit, va au cinéma, au théâtre, il est tout le temps en éveil. Et il s'est attelé très tôt à la clarification de la différence entre les deux Rémi. Quand on décrit cette différence dans le scénario, c'est un peu théorique. C'est sur le tournage qu'on trouve ensemble comment faire ça. J'imagine que Rémi 1 n'est pas forcément si éloigné de Pascal lui-même. Je pense qu'il a su instinctivement comment jouer ça. Alors que pour Rémi 2, il a dû... déplacer ses gestes, comme une façon de convertir ses propres mouvements. Pascal peut tout jouer, sauf que là il le fait dans le même film et il arrive, je ne sais pas trop comment, à ne pas seulement mettre un autre costume, mais à changer un tout petit peu l'angle de vue. Je ne sais pas comment il fait mais, quand il joue Rémi 2, son visage s'allonge, il est plus aigu. Rémi 1 a tête plus ronde.

R. L. : Mais il a un côté plus enfantin en Rémi 2 : un sale gamin, un enfant pervers. Alors que Rémi 1, c'est un garçon, avec peut-être quelque chose d'adolescent, mais un gars.

Dans *Le Double*, il y a un jeu perpétuel entre les moments où l'on confond Goliadkine avec son double, et ceux où ils ne sont pas confondus, toujours au détriment du premier. Ce n'est pas vraiment le cas dans *Deux Rémi deux*.

Pierre Léon : On s'est posé très vite la question : est-ce que tout le monde est étonné ou personne, est-ce qu'il y a des degrés d'étonnement ? On a trouvé plus amusant que ça se passe à peu près normalement, sauf de petites surprises, comme lorsque Pierrette, la maman Murat, scrute ses yeux, qui ne sont pas de la même couleur que ceux de Rémi 1. Mais elle ne trouve pas étonnant qu'il y en ait deux, elle trouve étonnant à quel point ils se ressemblent ! Cet enjeu dramatique, qui pourrait en être un, est vidé de sa tragédie. Je n'avais pas envie qu'on soit accroché à ça.

Cela centrerait tout sur les personnages de Rémi, or le film laisse plus sa place à d'autres personnages. Ça permet de détacher les rapports des uns avec les autres.

Pierre Léon : Si c'est vrai, j'en suis content parce qu'il y avait le danger d'arriver dans un dispositif formel – ce qui est une aberration – et on aurait été forcément attiré par un aspect de mise en scène de l'ordre de la virtuosité technique. Je n'ai rien contre, c'est très plaisant, mais je ne voulais pas attirer le regard là-dessus : l'enjeu d'un même acteur pour jouer les deux rôles n'est pas le centre d'intérêt du film.

Renaud Legrand : Cette confusion possible entre les deux Rémi, le fait qu'il y en ait deux et que ça ne choque vraiment personne, tout comme le fait de ne jamais voir Rémi 2 tout seul, ça permettait

de laisser les différents enjeux ouverts quant au double : un fantasme des gens, de Rémi ? Rémi 2, c'est quand même un peu un fantôme. À la fin il se barre dans la ville et va se métastaser sur quelqu'un d'autre.

Par contrepoint, les autres personnages deviennent très étranges. Les personnages qui sont garants d'une structure sociale, d'une certaine réalité, par leur réaction face à Rémi, ils la font sauter et tout semble irréel.

La scène de la montre, c'est aussi une scène de basculement.

chose de plus étrange encore. Dans le moment où l'homme à la montre arrive, il y a cette ambiguïté : c'est filmé comme une scène de drague. C'est là que le film bascule, et que la lumière et les couleurs commencent à changer. Cette scène, c'est comme un passage de relais, mais qui existe vraiment. Il y a une préhistoire à cette montre, que je ne devrais même pas raconter parce que ça ne change rien, mais pour moi cette scène était très importante. Laurent Lacotte, qui joue cet homme qui donne sa montre à Rémi, est mon merveilleux prince Mychkine dans *L'Idiot* [2008]. Il y portait cette montre. Celle-là même que je portais dans *Octobre* [2006] et que j'avais passée au poignet de Guillaume Verdier, le délicat et fragile apprenti de l'existence dans *Guillaume et les sortilèges* [2007]. Cette montre est un personnage de mes films, même si ça n'a qu'une importance pour moi, dans la mesure où j'ai l'impression que je suis en contact permanent avec eux.

Jackie Raynal, c'est à cause de son film *Deux fois* [1968] ?

Rémi continuait à aller voir. Et puis on a fondu les deux personnages en un. Je tenais beaucoup au personnage de la psy : puisque c'était une des rares scènes du film où il y a vraiment des phrases du livre, et qui me faisait beaucoup rire. Je tenais beaucoup à la panique de cet homme-là qui dit « je ne suis même pas moi-même », un truc qui devenait une espèce de folie passagère, comme une crise d'épilepsie. C'était beaucoup plus intéressant à tourner. J'aimais l'idée de la gêne, et Jackie a trouvé instinctivement une idée très juste dans son jeu face à Rémi, en inversant la fin de la séquence : alors qu'il était censé la prendre dans ses bras, c'est elle qui le fait, qui le force presque, avec la maladresse bouleversante d'une mère, impuissante à réparer le chagrin de son fils, et qui dit « je te serre... ». Comme la scène où elle est avec Philippe au piano, c'est elle qui a inventé ce jeu quasi murnalien qui fait se succéder effroi, exaltation, étonnement. Elle a réussi à tout montrer par rapport à son fils qui ne lève son regard sur elle que sur la fin. Ce sont les acteurs qui vous poussent à inventer des choses comme ça, qu'il est impossible d'écrire.

Pierre Léon : Pour moi, le seul moment où la conscience d'avoir à faire à un double dans le film, c'est quand le patron, Jacques Murat, dit : « Non, pas celui-là, l'autre » : c'est un moment de panique, où l'ensemble de ces personnages qui ont pris les choses comme elles sont se disent : « Ce n'est pas tout à fait ça. » Le tour de plans sur les personnages, alors, préfigure l'irruption du scandale. Mais qui n'éclate pas.

Pierre Léon : Vu le sujet, le spectateur attend l'apparition du double. On a cherché donc la meilleure place et on l'a beaucoup reculée dans le film, pour montrer un peu Rémi et, surtout, suggérer que la journée commençait déjà d'une façon étrange, qu'elle pouvait potentiellement se finir par quelque



Cette scène-là était prévue ?

Pierre Léon : Elle fait partie des « scènes fantômes ». J'ai dit à tout le monde dès le départ qu'il y avait des scènes que je préparais, qui n'étaient pas des secrets. Vu qu'on n'avait pas énormément de temps pour tourner et que j'avais peur qu'il n'y ait pas assez de place pour respirer, de temps pour digérer l'information, les enchaînements et les répliques (le film va vite), j'avais quatre ou cinq scènes de ce type-là et, en regardant bien le plan de tournage, j'ai réussi à les placer de telle façon qu'on puisse les faire sans que ça coûte. Effectivement, quand on a tourné les scènes avec la mère sur les deux jours de tournage prévu, le découpage avait été fait de telle façon que je savais qu'il nous resterait du temps pour tenter ce plan-là. Si je n'y étais pas arrivé, je ne l'aurais pas fait. Comme lorsque Philippe lit *Oncle Vania* dans son lit... Ce sont des scènes qui ont pu être tournées parce que l'équipe savait que je ne demandais pas quelque chose d'impossible, même si personne ne savait ce que j'allais faire exactement (moi le premier).

Combien de prises avez-vous faites de la scène du piano ?

Pierre Léon : Il n'y en a qu'une.

Comment s'est décidée la scène rétrospective où Delphine voit défiler ses moments avec Rémi, qui n'est pas dans le scénario ?

Pierre Léon : Ça c'est vraiment une suggestion de Martial Salomon. Je vais arrêter de dire du bien de tout le monde, mais il est vraiment très bon ! Il a en tout cas une qualité avec moi – et ça fait longtemps qu'on travaille ensemble –, c'est qu'il a compris que je n'avais peur de rien. Donc il pouvait me proposer des choses qu'on ne fait jamais, qui peuvent sembler ringardes. On s'est marré : je lui ai dit « tu me fais un truc à la Woody Allen », et on ne peut pas dire que ce soit mon cinéaste de chevet (Martial l'aime beaucoup). Mais je trouvais que l'emprunt à une forme rhétorique, ce passage en revue de certains moments passait bien, que c'était assez beau, et ça nous permettait de monter des plans qu'on n'avait pas vus ailleurs (même si ça ne se voit pas forcément). Par exemple Luna au téléphone : on ne l'a jamais en entier, elle était coupée par le *split screen*.

Renaud Legrand : Ça étoffait aussi le personnage de Luna. Elle est le deuxième rôle et on la voit très peu.

Pierre Léon : Tout part de ce moment où elle lève les yeux et que son regard change. Elle voit quelque chose, elle comprend quelque chose, c'est une idée liée à des souvenirs et des choses auxquelles elle tient. J'en étais très content. Parce que ça marche et que je n'aurais pas pensé faire ça tout seul.

Et la scène de confrontation entre les deux Rémi dans la cuisine ?

Pierre Léon : Ce que j'avais prévu tout de suite, c'est qu'il y aurait très peu de plans truqués, pas plus de trois où on les verrait tous les deux dans le même plan. Et je voulais le faire à l'ancienne, avec des systèmes de cache. Il y a du trucage électronique après coup, mais c'est le minimum. Ce

n'est pas la peine d'attirer l'attention du spectateur sur l'aspect technique, même si, que ce soit bien ou mal fait, on le verra toujours. J'aurais pu m'en dispenser, mais j'en avais la curiosité, simplement parce que je ne l'avais jamais fait, même si c'est très fastidieux et difficile pour l'acteur. Il faut prendre plus de temps pour faire ça que je n'en ai eu pour le faire. Il y a aussi Simon [P.R. Bewick] qui a fait un travail remarquable : la doublure du double. À un moment je voulais même faire un film en parallèle, une sorte de documentaire sur Simon, qui est un garçon passionnant, pour lui demander ce que ça faisait, ce que c'était d'être le double. Car c'est un rôle, ce n'est pas une doublure, il faut qu'il joue. Alors qu'ils ne se ressemblent pas du tout avec Pascal. Mais ils travaillaient vraiment ensemble.

C'est un garçon qui fait beaucoup de sport, et c'est lui qui m'a montré une vidéo d'une cérémonie d'art martial (Pascal Cervo, lui, fait de l'aïkido, et François-Martin Saint Léon, le producteur, est aussi amateur, pur hasard). Ce rituel m'a tout de suite évoqué une danse. On s'est donc inspiré de cette chorégraphie et j'ai demandé à Alexander Zekke [le compositeur du film] d'écrire une sorte de tango cahotant, vaguement inspiré de celui de Stravinski. Quelqu'un m'a dit que ça lui faisait penser à la fin de *Duelle* [1976] de Rivette.

Je ne suis pas très convaincu par la comparaison : chez Rivette, on ne se touche pas...

Pierre Léon : C'est vrai, mais j'ai un peu oublié le film. Mais il y a la curiosité de Rivette pour les arts martiaux. Je suis aussi timide et à la fois aussi excité que Rivette par ces choses-là, et quand je vois ses scènes de bagarre, je sens qu'il n'aime pas ça, mais c'est une manière de faire surgir la confrontation, de lui donner un autre moyen d'apparaître : un pas de danse, un pas de côté. Un affrontement qui se règle par des conventions, purement par des conventions.

Le film est tourné à Bordeaux, c'est un choix de départ ?

Pierre Léon : Non, le film devait se tourner à Paris. J'avais fait une série de repérages et il y avait l'idée de déstructurer complètement la ville : que Rémi passe à travers des endroits qui n'étaient pas forcément topographiquement raccordés. Une idée de mélange architectural et social. Or il se trouve qu'à Bordeaux il y avait des choses encore plus surprenantes qu'à Paris, par exemple le bowling, dans le quartier d'affaires de Meriadeck, construit dans les années 1960, une expérience urbanistique extrêmement intéressante. Pas très chaleureuse, j'en conviens. Il y a aussi toute la zone un peu branchée bio, sur la rive droite de la Garonne, avec ses murs de tags et ses maisons éventrées, les quartiers modestes avec les magnifiques bâtisses à un étage, etc. Bordeaux n'est pas uniquement la grosse ville bourgeoise, et j'avais envie que Rémi imprime toute cette surface de son pas si particulier. Je ne me suis pas particulièrement préoccupé d'originalité, de « filmer la ville comme personne ne l'avait fait », je m'en fiche complètement. J'ai adoré le Miroir d'eau, place de la Bourse, presque une carte postale. J'aime les cartes postales, avec leurs couleurs impossibles. Je me suis dit que j'allais filmer Bordeaux comme les Hollywoodiens filmaient Paris : comme un décor dont on dispose à sa guise.

Le fait de tourner à Bordeaux a-t-il fait prendre une autre tonalité au film que s'il avait été tourné à Paris ?

Pierre Léon : Oui, c'est forcé. Il est évident qu'on avait à Bordeaux une lumière particulière. Avec Thomas Favel [chef opérateur du film], on a regardé la Garonne, le ciel, les changements de tona-



lités assez étonnants, une sorte de brume, de flou lumineux. Pour les intérieurs, on va un peu plus loin vers l'artifice, mais je ne crois pas qu'il y ait rupture. C'est plaisant lorsque quelqu'un fait presque exactement ce que vous vouliez sans lui avoir dit. Manifestement, l'histoire que Thomas s'est racontée là était la bonne. Et entre autres aussi – c'est quelque chose qu'on avait déjà expérimenté sur *L'Idiot* – l'idée qu'on n'était pas obligés de garder, pour les plans rapprochés, ou dans d'autres axes, les mêmes directions de lumière. C'était une façon de réfléchir à la manière dont on rend compte d'un espace, surtout quand on cherche à en montrer une certaine bizarrerie. Sur *L'Idiot*, c'était une obligation à cause du plan de travail, mais qui nous a quand même permis de jouer avec le trouble que provoque cette légère déstructuration. Ce qui était une intention : il n'y avait pas de raison que dans ce scandale-là, on repère d'où partent les choses. Il y avait un surgissement de significations, de sens pour moi, qui venait encore une fois d'une contrainte. Dans *Deux Rémi deux*, c'était volontaire et les plans d'extérieurs de la maison des Murat sont tournés de telle façon que je crois qu'on ne peut pas repérer où se trouve quoi, ni d'où on regarde.

Dans le scénario, au moment où Rémi 1 aperçoit son double, tu écris entre parenthèses « le hors-champ n'existe pas, j'écris ça par commodité ».

Comme cette phrase de Daney sur le fait qu'il y avait ceux qui s'identifiaient au cadre, et donc à l'auteur, et ceux qui s'identifiaient aux personnages, et donc aux acteurs.

Pierre Léon : Je n'ai strictement rien contre le hors-champ. Tu connais ça mieux que moi sans doute, je ne suis pas capable de faire l'histoire critique du hors-champ. Bonitzer a beaucoup parlé de ça, je crois que c'est une notion hyper-importante dans la critique de l'époque. Parce qu'on a essayé de montrer qu'il y avait des forces, des tensions...

Pierre Léon : Voilà, c'est une notion. Mais je la prends autrement : tout ce qui est dans mon champ est dans mon champ. Il n'y a rien dehors, dehors c'est autre chose, et ce n'est pas les coulisses. Pourquoi je dis ça ? Je crois que dans le cinéma, c'est devenu : « c'est pas là ? C'est hors-champ ! » Il y a une surenchère idéaliste, idéelle, métaphysique. Le hors-champ, c'est comme la poussière sous le tapis. Et une deuxième chose plus fondamentale, il me semble que la notion grossière de cette théorie – c'est plus fin que ça et plus intéressant – ne prend pas en compte le son, qui est un champ, comme l'image. À partir du moment où je considère que le son est un champ, à partir du

moment où on entend quelque chose qu'on ne voit pas, ça ne peut pas être hors-champ. Chez moi, c'est parti d'une constatation plus sensuelle : ma découverte, comme tout un chacun qui découvre l'Amérique, qu'il y a une profondeur dans le son qui est infinie. On peut superposer beaucoup de sons, on ne peut pas ajouter des images sur des images, en gommant l'effet même de la superposition. Le *split screen* dans le film est une façon à la fois d'utiliser une technique rhétorique d'aujourd'hui (pourquoi le *split screen* fait partie de cette rhétorique n'est pas notre question pour le moment) et en même temps, c'est aussi une réponse à ça : vous voulez du hors-champ, eh bien il est là. On a essayé de faire en sorte que Delphine non seulement entende Rémi, mais qu'elle le voie également. Et c'est précisément ce que je veux dire : elle le voit *aussi*. C'est quelque chose qui m'intéresse parce que je réfléchis quand même à ces problèmes-là. Mais je vois ça en terme de : quelle solution intéressante, amusante, je peux trouver à ce problème qui se pose à ce moment-là. Comment montrer

cette chose-là. Ce n'est pas seulement où mettre la caméra, mais aussi comment se construit l'espace : c'est aussi ça qui fait qu'on sent les choses, les rapports des espaces entre eux.

À partir du hors-champ, ce qui se joue, c'est l'érotisme, le jeu sur le caché, le dévoilé, le découpé, le fragmenté. Ce qui arrive dans les années 1970, c'est la découverte de l'importance du son, dont tout le monde se rend compte qu'il a été bien négligé. Les images sont suspectées, et on découvre le son et on se dit qu'en plus, c'est bizarrement beaucoup utilisé par les femmes cinéastes : donc, convergence des luttes, c'est le bon endroit. C'est une histoire possible du hors-champ.

Le hors-champ, ce n'est pas ce qu'on voit dans l'image, c'est ce qu'on voit en post-prod !

Ma critique ne concerne pas un concept théorique mais plutôt son instrumentalisation. Tous les concepts sont instrumentalisés, en général à l'instant précis où ils ne sont plus opérationnels, comme le travelling de *Kapo*. Ce sont des choses qui ont une vraie pertinence à des moments de l'histoire du cinéma, et de l'Histoire tout court. Mais une fois que la politique a gagné... Le hors-champ, plutôt d'avoir gagné, a *été gagné* par la rhétorique internationale. Pour dire les choses plus clairement, c'est comme cette phrase qu'on entend aujourd'hui sur les plateaux : « On verra ça en post-prod. »

Oui c'est ça (rires) ! Voilà, c'est une posture un peu trop commode. Ce que je dis là, il faut le prendre avec humour, comme toute chose réellement sérieuse. Disons que c'est l'histoire que je me raconte.



Face-à-face

Rencontre avec Pascal Cervo (par Pierre Eugène, Paris, 17 février 2015)

Comment as-tu travaillé le rôle de Rémi ?

Les deux rôles ! C'est la première fois que je parle de ce film, je ne l'ai pas encore vu... Quand Pierre m'a parlé de son idée de tourner une adaptation du *Double* de Dostoïevski, j'étais plutôt flatté qu'il ait envie de me faire jouer deux personnages. Je me suis empressé de lire le livre.

J'ai l'habitude de travailler seul dans mon coin. J'apprends le texte en marchant dans la rue, je traverse Paris dans tous les sens...

Comme Rémi 1 !

Oui ! Et puis je vois des films. Par exemple, *Le Testament du docteur Cordelier* [Jean Renoir, 1959].

D'autres qui n'ont pas forcément un lien évident avec le scénario, mais qui m'influencent parce que je les vois pendant que j'apprends le texte. Je me souviens avoir vu *40 ans, toujours puceau* [Judd Apatow, 2005] ! et avoir imaginé Rémi regardant ce film... J'ai lu une interview de Jean-Claude Brisseau où il raconte avoir demandé à Bruno Cremer pour *De bruit et de fureur* [1988] de regarder je ne sais plus quel western avec Gary Cooper, et de porter son fusil comme lui, car, selon Brisseau, on pouvait parfaitement imaginer que le personnage tienne son fusil de la manière dont il a vu Gary Cooper le faire dans les films. Depuis, il m'arrive de me demander quels films les personnages auraient pu voir, aimés...

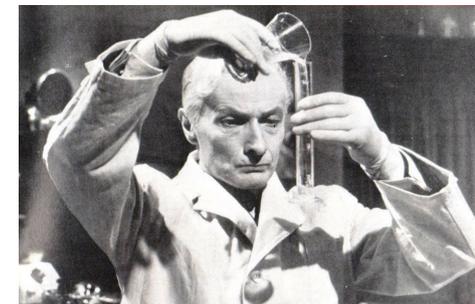
Pierre ne t'a pas parlé d'un film à voir ?

Il m'a parlé pendant le tournage de Barbara Stanwyck dans *Le Démon s'éveille la nuit* de Fritz Lang et d'une scène en particulier où il la trouvait géniale. Mais habituellement, je préfère voir des films bien avant le tournage. Sur le tournage, ce n'est plus vraiment le moment de réfléchir à tout ça...

C'est Pierre qui t'avait demandé de lire le livre, avant le tournage ?

Non. Pierre m'a dit de faire comme je voulais. Il m'a dit qu'à la différence du livre, il voulait faire une comédie. Un film léger et drôle. Je l'ai lu. Même si l'adaptation est très libre, le personnage du livre et Rémi gardent en commun, pour moi, un caractère douloureux, un peu paranoïaque et misanthrope.

A la lecture du scénario, j'avais naturellement l'impression, je ne sais pas pourquoi, que Rémi 1 était assez proche de moi... La question était plutôt : qui est Rémi 2 ? Avec Pierre, nous en parlions de temps en temps, avant le tournage. Je lui disais des choses comme « et si Rémi 2 était plus comme ça, ou plus comme ça ? », et il acquiesçait un peu et laissait les choses en suspens. Et puis, d'un seul coup, il me disait : « peut-être qu'il faut que tu penses à Rémi 2 comme à un perroquet, et à Rémi 1 comme à un chat ».



Le choix des costumes et des accessoires avec Renaud [Legrand] a beaucoup influencé l'approche des deux Rémi. Il y a eu rapidement l'idée des lentilles pour Rémi 2. Et surtout, l'objet essentiel, plus que les lentilles : les chaussures. Des chaussures pointues en daim noires. Pierre voulait, depuis le début, que Rémi porte un sac à dos : Rémi 1, c'est le sac à dos, et Rémi 2, c'est les chaussures pointues en daim. Avec ça aux pieds, il n'y avait plus rien à faire !

Ce sont des chaussures de ta garde-robe ?

Pas du tout, je n'ai même jamais mis des chaussures comme ça ! Elles sont un poil trop grandes et il y a plusieurs centimètres au bout de la chaussure qui ne servent à rien, ce qui m'obligeaient à faire de grands pas : j'essayais de marcher le plus naturellement possible avec... En plus, elles couinaient, c'était ridicule, énervant, ça me plaisait beaucoup.

Les vêtements aussi fonctionnent comme une contrainte ?

Pas pour moi, ça me libère au contraire. Pour Rémi 1, on avait fait un premier essayage avec une grande veste. On partait sur l'image d'un personnage en costume un peu ample. Mais la silhouette n'était pas très jolie et c'était un peu fastoche : l'employé de bureau effacé qui porte des vêtements amples. Renaud a trouvé cette veste qui est une sorte de croisement entre la veste de costume et le bleu de travail. Rémi 2, ça a été plus rapide. Il y a les lentilles, je les sentais sur l'œil, ça floute un peu le regard en périphérie. Je ne suis pas sûr qu'elles se voient beaucoup. Mais pour moi, ça me donnait un peu l'impression de porter un masque. Rémi 2 porte des vêtements ajustés, une veste de costume, ça change ma façon de me tenir. Je me tiens plus droit.

En même temps il est plus souple.

Ah bon ? Pour moi Rémi 2 est un peu un automate... Ce que j'aime, c'est qu'on s'est attachés à des détails très concrets qui donnent physiquement une différence. Il n'y a pas de psychologie. On ne s'est pas dit : Rémi 2 est méchant, fourbe : on ne se posait jamais ces questions-là. Je me souviens que Pierre m'a dit qu'il fallait que j'aime les deux Rémi, qu'il ne fallait pas avoir de jugement ni sur l'un, ni sur l'autre. Ils sont comme ils sont, ils ne peuvent pas être autrement.

Il y avait quelque chose dans le scénario qui empêchait cette psychologisation du personnage, ou ce n'est pas ta manière de travailler ?

Ce n'est pas ma manière de travailler, ni celle de Pierre, je pense. L'enjeu et l'amusant, c'était de faire physiquement deux personnages différents.

Comment as-tu joué l'opposition des personnages ?

Rémi 2 s'est dessiné en réaction à Rémi 1 : Rémi 1 me semble scrupuleux, préoccupé, inquiet. Rémi 2 est plus présent, plus disponible. Rémi 2 était plus drôle à faire, parce qu'il y avait pour moi une part de composition plus importante, je devais être plus extérieur.

Dans beaucoup de tes rôles, il y a vraiment une face ouverte et une face fermée, et c'est amusant, parce dans le film de Pierre on a l'impression que les deux ont été séparés en deux personnages. L'as-tu prévu lorsque Pierre t'a donné le scénario ?

Non. Mais j'y ai pensé après le tournage. Le film commence avec Rémi 1 qui se réveille et qui dit qu'il se sent regardé. Comme si quelqu'un le regardait par la fenêtre. C'est cette sensation d'être observé, espionné, de ne pas être tranquille qui était pour moi l'esprit de Rémi 1 ; sans faire de psychologie, je m'attachais à cette sensation, à cette peur d'être surpris. Rémi 2 a peut-être la sensation d'être regardé, mais ça ne le gêne absolument pas. C'est un peu comme s'il n'avait pas de vie privée.

Sur le tournage, il y avait parfois des moments un peu frustrant, par exemple, quand un des deux Rémi est pris en charge par mon vrai double dans le film : Simon [P.R. Bewick]. Il double mon double. Il a joué des moments de Rémi 1 et de Rémi 2 que je n'ai pas joué... On s'entendait bien, heureusement, parce que ce n'est pas anodin de voir quelqu'un prendre en charge le personnage qu'on est en train de jouer.

Une dépossession...

Une dépossession, oui. Ça me donnait l'impression de travailler en pointillé. Il fallait constamment passer d'un Rémi à l'autre, et parfois découvrir un des deux Rémi jouer par Simon... Or, sur d'autres tournages, quand je joue, il y a une continuité, même si on ne tourne pas dans l'ordre, on fait confiance au temps, à l'atmosphère, au fait que les choses se passent et qu'on est tout le temps dans les mêmes baskets : le personnage rôde. Ici, comme il y en a deux, on ne sait pas lequel rôde, peut-être aucun des deux ! Et quand un autre acteur prend en charge une partie du personnage, cela complique encore les choses ! Ça veut dire notamment qu'il vous étudie, ça veut dire que j'observe comment il me fait, que j'essaie de lui ressembler aussi... C'est étrange, un peu éprouvant. Simon a été très délicat, il a été formidable.

En fait vous êtes trois !

Euh... Quatre même ! C'est complètement fou !

Est ce que tu as inventé dans le film de Pierre des gestes, des expressions particulières, ou une rythmique ?

Je ne pense pas avoir inventé de choses. Je me suis dit que Rémi 1 était maniaque. Pierre m'a dit que je jouais beaucoup avec mes mains dans le film. C'est probablement lié à ma manière de manifester la maniaquerie. Pour Rémi 2, je me suis simplement dit qu'il devait se tenir droit, garder le visage ouvert, les sourcils défroncés. Ce ne sont pas des gestes... Plus des attitudes



données par les vêtements ou par les situations. La démarche de chat de Rémi 1 était une demande de Pierre qui s'est faite sur le tournage. Je pense que les attitudes, les gestes, la façon de jouer viennent des cinéastes : c'est eux qui donnent le style de jeu.

En même temps, Pierre dit qu'il a vous a choisi en vous laissant une entière liberté, vous acteurs...

En même temps Pierre nous a choisi pour ce qu'on est. La composition est relativement mince. Et je crois que la manière dont le scénario et les dialogues sont écrits induit une façon de parler ou de jouer. C'est particulièrement vrai pour les films de Pierre, ses dialogues composent vraiment une partition précise, claire.

Et la place de la caméra ?

La caméra elle est là, c'est comme une loupe. Je pense qu'elle voit tout. La caméra me donne plus de plaisir quand j'accepte sa présence, au lieu d'y résister ou de faire comme si elle n'était pas là. Elle est une présence passive qui n'influe pas. Je trouve ça étrange de nier l'existence de la caméra.

En aikido, on dit qu'il faut accueillir le partenaire. Je crois que c'est pareil pour la caméra : il faut l'accueillir.

Le jeu pour toi est donc un exercice de sincérité.

Un exercice de sincérité... Et d'imagination.

Qu'est-ce que tu penses que Pierre attend de toi ?

Que je le fasse rire ! Enfin, c'est ce que j'imagine quand je lis le scénario...

Pierre Léon a distribué avant le tournage
d'*Oncle Vania* (1997) cette lettre à ses acteurs.
Il nous a généreusement autorisé à la publier ici.

Lettre aux acteurs d'une pièce de Tchekhov trahie par le cinéma par Pierre Léon

Vous le savez peut-être, le projet de filmer *Oncle Vania* couve depuis longtemps, depuis longtemps il me grignote, me « boulotte », comme dirait Jean Renoir. Mais n'y voyez rien de désespéré, grignoté, je le suis comme un morceau de gruyère par une souris. Ça ne fait de mal ni à la souris, qui aime le fromage d'amour naturel, ni au gruyère, dont la valeur augmente avec le nombre de trous. Je m'arrête un peu sur ces trous.

J'ai toujours aimé la conversation, les gens qui parlent, les joutes verbales, les mots d'esprit, les calembours. C'est pour ça que je me suis beaucoup intéressé au cinéma de Guitry, et pas seulement parce qu'il est le seul comique français à rire davantage de lui-même que des autres (avec peut-être Duras, dans un autre genre). J'avais l'impression qu'il faisait dire certains mots à ses acteurs sans penser à leur sens, que c'était juste pour les entendre les dire, entendre le sens qu'ils prenaient en étant dits (je pense au « Il a pourtant pas l'air d'un ministre » d'Arletty dans *Faisons un rêve*, je crois). Et ce qu'on pouvait prendre pour de la fatuité (et il y en avait aussi, bien sûr) dans le fait même de se filmer soi-même en plans interminables, avec ce poids du hors-champ digne parfois des Straub, était aussi la preuve éclatante qu'il y a dans la vie, et dans le cinéma a fortiori, des choses qu'on ne peut pas faire faire aux autres ; que, si on pousse le raisonnement un peu plus loin, mettre en scène sa propre fatuité permet non pas de s'élever au-dessus des autres mais de lancer son propre corps d'acteur dans une spirale critique vertigineuse. Car n'oublions pas que Guitry, je veux dire le corps de Guitry, est un leurre, ce n'est pas le corps objectif d'un Gary Cooper ou d'un Jean Gabin (ou même celui, moins présentable, mais populaire de Fresnay ou Chevalier), mais la balourdise sublimée, la gaucherie d'un goujat érigée en suprême chevalerie, quelque chose qui ressemble à l'obstination d'un Lear ou la conviction démente d'un Egisthe. Les personnages qu'interprète Guitry sont toujours dans la dimension comique du même drame qu'ils sont censés transporter de pièce en pièce, de film en film : l'apogée de l'hystérie bourgeoise. C'est pour ça que Guitry-acteur n'est jamais ridicule, il est son propre pantin, sa marionnette articulée (comme un discours), singeant les derniers soubresauts d'une problématique condamnée.

Si je parle de Guitry, c'est que je me suis souvent posé la question (je ne suis pas le seul, Rivette se la pose depuis trente-cinq ans) de ce que le théâtre avait à faire au cinéma. D'ailleurs, j'y répondais par la négative, et je continue. Mais, paradoxalement, si on inverse le problème et qu'on se demande ce qu'il advient du cinéma lorsque le théâtre en est absent, on arrive à la conclusion qu'il en est un élément essentiel, ou plutôt organique, c'est-à-dire qu'il n'en est pas la parure, comme dans le théâtre filmé, le meilleur comme le pire (Mankiewicz ou Kazan), mais le souffle qui fait respirer les acteurs, qui fait sentir l'odeur du théâtre, celle du jeu et de l'illusion. Si, par exemple, vous voyez le dernier film de David Lynch, vous n'y verrez que du cinéma. Que du cinéma ? Oui, des mouvements de caméra, de la lumière, des éléments de fiction, des jeux avec les doubles et une épaisse moquette musicale. Mais vous n'y verrez pas de théâtre, c'est-à-dire pas de personnages, et donc pas d'acteurs, pas de prise de rôle, pas de corps, pas de matière, pas de passé. Comme vous n'y verrez pas de peinture,

de sculpture ou d'architecture vivante. Je veux dire que vous n'y verrez rien de ce qui constitue le cinéma, et que seul le cinéma restitue, après l'avoir destitué : la pure coïncidence documentaire et démocratique d'un travail communautaire, avec sa masse d'objets artisanaux, ses inflexions et ses hasards.

A contrario, le théâtre, qui n'a rien à faire au cinéma, a la possibilité infinie de lui apporter du grain à moudre : de la fiction, des personnages, des situations. Surtout des personnages, dont il me semble que bon nombre de réalisateurs d'aujourd'hui ne se soucient guère, comme si seuls quelques prototypes occupaient à eux seuls tout le spectre de la dramaturgie moderne (j'en vois quatre : le (la) névrosé(e) pontifiant(e), le (la) bohème neurasthénique, le coupable innocent, l'innocent coupable, tous quatre combinés à l'envi).

Je reviens à mes trous de gryère. Dans mes films, il y a toujours beaucoup de dialogues, d'une part parce que j'aime les entendre, d'autre part parce que je pense que les personnages représentés sont d'abord constitués de mots. Ecrits sur le papier, ils deviendront des sons, calés sur des images plates. Je crois que c'est Henry James qui dit que le mot chien ne mord pas. L'image du chien non plus ne mord pas. Je vous raconte ça parce qu'il n'y a rien de plus riche que le son d'un mot, c'est la seule réalité du cinéma qui ressemble à la réalité.

Jusqu'ici j'écrivais mes dialogues sous une double influence, l'une avouée depuis toujours, l'autre plus souterraine, disons recouverte par une couche de timidité. L'une c'est Jane Bowles, que j'ai pillée sans honte, lui empruntant entre autres cette merveilleuse façon qu'elle a de décaler les réponses aux questions qui sont posées, en les faisant précéder en général d'une question toute différente, ce qui entraîne les partenaires d'un dialogue dans un échange loufoque infini. L'autre, c'est naturellement Tchekhov, lequel, d'ailleurs, selon moi, a pour une grande partie inspiré Jane Bowles lorsqu'elle écrivit sa pièce *Sa maison d'été* (traduite par Evelyne Pieiller, chez Bourgois).

Comme tous les Russes (qu'ils soient demi ou entiers), je vis depuis toujours dans l'intimité d'Anton Pavlovitch. Et pourtant, jusqu'ici je n'ai jamais osé attaquer une de ses œuvres de front. Oser, d'ailleurs, n'est pas le mot juste. Comme Tchekhov était une de mes influences naturelles, il était naturel que je n'y pense pas. Ou presque. En même temps, filmer un jour une pièce de Tchekhov, et spécialement *Oncle Vania*, ce que je vous propose de faire aujourd'hui, me trottait un peu dans la tête, à la manière d'un motif, et il m'est arrivé souvent d'utiliser la phrase fétiche de la pièce, « Nous nous reposerons », telle quelle ou sous une forme déguisée. Mais cette idée s'apparentait davantage à une rêverie qu'à un véritable projet. J'avais revu ou vu tous les ciné-*Vania* (à ma connaissance) sans être satisfait, ce qui augmentait mon désir de m'y colleter. J'avais eu plus de chance au théâtre, comme par exemple, en 1996, à la Cartoucherie, où la pièce avait été donnée dans une très belle mise en scène de Robert Cantarella. J'y avais pensé aussi, cinq ans auparavant, à Moscou, où nous avions vu, mon frère et moi, d'inoubliables *Trois Sœurs* montées par Lioubimov et une Cerisaie lamentable au Théâtre d'art, celui-là même qui avait accueilli nombre de créations de Tchekhov et était devenu en quelque sorte sa maison-mère. Je crois que j'ai décidé de filmer *Oncle Vania* à ce moment-là, encore secrètement. Puis j'ai failli le faire en 1995, mais je n'étais pas prêt. Je pense que je le suis aujourd'hui.

On ne sait pas très bien quand Tchekhov rédigea *Oncle Vania* ; Claude Frioux, dans sa chronologie de la Pléiade, date son écriture de 1890, tandis que nombre de philologues russes penchent plutôt pour la fin 1896, après l'achèvement de *La Mouette*. Ce qui nous importe c'est qu'*Oncle Vania* est en fait la deuxième mouture d'une pièce écrite à la fin des années 80, traduite en France sous le titre de *l'Homme des*

bois ou *le Sauvage*, et dont Tchekhov reprend non seulement le plus grande partie des personnages (Georges devenu Vania, Khroustchev (!) mué en Astrov, Diadine en Télégouine, les Sérébriakov et Sonia tels quels), mais également de leurs répliques et monologues, parfois mot pour mot. Cela veut dire que Tchekhov a porté ces personnages en lui pendant de longues années, sans les utiliser, sans les dévoiler dans des récits ou d'autres pièces, comme s'il hésitait à porter devant le monde une œuvre d'autant plus difficile à réaliser qu'elle lui était précieuse.

De toutes les pièces de Tchekhov, *Vania* est celle qui va le plus loin dans sa critique de la représentation, je dirais même qu'elle est une des premières preuves de la mimesis vacillante, comme un pouvoir rongé par la corruption. Car il ne se passe rien dans *Oncle Vania* : c'est peut-être ce qui agaçait Tolstoï, qui aimait la mimesis mais détesta cette pièce, comme toutes les autres de Tchekhov (ne lui disait-il pas, d'ailleurs : « Je ne peux pas souffrir Shakespeare, mais vos pièces sont encore pires » ?). On pourrait me rétorquer qu'il ne se passe pas grand-chose dans *la Cerisaie*, *la Mouette*, *Ivanov* ou *les Trois Sœurs*, mais c'est dans ce pas grand-chose que tient toute la différence. Ce n'est pas pour rien que certains regrettèrent que Tchekhov ne fit pas de *Vania* un roman : c'est vrai qu'il y a du roman là-dedans, tant les personnages semblent vivre une vie autonome, comme chez Henry James, encore, tant les préoccupations qui les animent (mais si peu !) sont immuables du début jusqu'à la fin, comme si rien ne s'était passé. Mais rien ne s'est passé !

Il y a un point capital vers lequel tend toute la pièce, c'est le scandale de l'acte IV, lorsque Sérébriakov propose de vendre la propriété, ce qui provoque chez Vania une de ces crises d'hystérie dont la littérature russe est friande. Je ne crois pas que Tchekhov ait particulièrement goûté les romans de Dostoïevski, mais il paraît certain que la théorie du scandale trouve chez lui les mêmes applications (par exemple, la figure de Sérébriakov n'est pas sans rappeler le père Stavroguine dans *les Possédés*). Contrairement au drame classique, le scandale ne résout rien, n'apaise aucune passion mais, au contraire, sert à montrer la situation sous son jour paroxystique, à cristalliser en quelque sorte l'état réel des personnages. Après cette tempête, dans *Oncle Vania*, tout redevient comme avant, la vie continue sa promenade indolente. Personne n'est changé par cette irruption de paroles brutales, parfois injustes, par ces quatre vérités que chacun croit bonnes à dire mais surtout pas à entendre. Tout le monde y trouve son compte, jusqu'à la prochaine fois.

Avec *Vania*, Tchekhov invente le théâtre paranoïaque. Chacun de ses personnages vit et agit (s'agite plutôt) dans une perpétuelle exaspération de lui-même, dont il se venge sur les autres, qui, à leur tour exaspérés par eux-mêmes, se vengent sur lui. Au moindre sentiment véritable (celui de Vania pour Elena, celui d'Elena pour Sonia), la suspicion s'installe, au moindre regret d'avoir laissé les choses aller leur cours, de n'avoir rien fait qui vaille, la voix intérieure répond que rien ni personne n'y pourront rien changer. Il ne leur reste plus qu'à se cacher derrière les grandes phrases, l'ironie maladive et la plainte permanente, pour essayer de trouver dans le jardin de la sincérité une autre fleur, une mauvaise herbe qui leur ressemble.

Les personnages passent leur temps à s'occuper d'eux-mêmes, persuadés que tous les autres cherchent particulièrement à les blesser. C'est évidemment le personnage de Vania qui est le foyer de cette paranoïa collective, et on peut dire qu'il possède une énergie étonnante pour mettre tout le monde de mauvaise humeur, c'est-à-dire à son diapason. Ce n'est qu'apparemment que l'arrivée des Sérébriakov perturbe la paisible communauté de Vania, Sonia et les autres, car ils apportent avec eux leur univers personnel et étriqué comme la tortue sa carapace. Ce qui fait qu'il y a une tortue de plus dans le jardin de Vania, ça ne change rien.

Sérébriakov est un vieillard égoïste, même s'il est très difficile de savoir s'il est entièrement creux ou simplement malade et fatigué. Sa jeune femme, Elena, « titubant d'indolence », ne s'intéresse manifestement à rien d'autre qu'occuper son temps. Non dénuée d'humour, comme toutes les femmes russes, elle oscille entre une ironie dont Tchekhov avait déjà parlé dans son *Récit d'un inconnu*, et une sorte de niaiserie à la place d'un véritable sentiment tragique, quoique, là aussi, on pourrait penser que, dénuée d'intelligence, elle essaye comme elle peut de faire face au naufrage de sa vie de femme. Le personnage de Téléguine est à ce titre plus intéressant qu'il n'y paraît, car il pourrait être une sorte de double masculin d'Elena : il est stupide, certes, mais il est d'une certaine manière purifié de sa stupidité en jouant de la guitare pendant le dernier monologue de Sonia.

Sonia, justement. Sonia, c'est cette fée dont même les contes paranoïaques ne peuvent se passer. Au début de la pièce, son personnage est esquissé comme pour mieux préparer son arrivée dans ce monde de dépit, d'ennui et de tristesse. Elle est imperméable à la paranoïa de son oncle, dont il la protège lui-même, résistante aux caprices de son père, dont on se demande s'il est encore conscient d'avoir une fille, et même elle utilise, dans une sorte d'innocence désabusée, les revirements sentimentaux de sa belle-mère (sa marâtre, pour rester dans les contes de fées), Elena, dans sa malheureuse tentative de séduction d'Astrov. Elle est la seule de ce petit monde à agir (plutôt à se mouvoir) sans désinvolture : elle est droite, simple, réaliste et finalement résignée. Son amour pour Astrov, amour d'adolescence, prend évidemment le dessus sur les autres sentiments et elle est capable, alors, de s'élever jusqu'au monologue final, le temps de rétablir l'harmonie de la communauté après l'orage.

Un mot d'Astrov, encore. Avec lui, nous retrouvons non seulement une figure plus traditionnelle du théâtre, le caractère complémentaire (comme Don Juan et Sganarelle), mais aussi l'autre personnage essentiel de la pièce, dans la mesure où en étant l'ami qui comprend le mieux Vania, du point de vue dramaturgique, il est son double du point de vue théorique ; Astrov, c'est un autre Vania. D'ailleurs, le sauvage, l'homme des bois, le héros de la première pièce, c'était lui. En faisant perdre à Vania son caractère héroïque, par la place qu'il donne à Astrov, Tchekhov joue avec tout l'équilibre de l'édifice, déportant sans cesse le centre de gravité de l'un à l'autre. Le personnage d'Astrov est vraiment le double de Vania, mais son double critique, comme Vania est le double critique d'Astrov (leur discussion sur les forêts n'est qu'un échange verbal de deux vieux complices, un leurre supplémentaire).

Un dernier mot encore. Le cri est impossible dans le théâtre de Tchekhov ; qu'il soit de colère, d'amour ou de dépit. Tous les sentiments sont énoncés de la même manière, sans forcer la voix, souvent sans un regard pour celui à qui l'on s'adresse. Il faut absolument tenir compte du fait que le texte de Tchekhov est simple, qu'il suit la ligne naturelle de la conversation, avec ses digressions, ses incohérences, ses volte-face. Il n'y a rien de perceptiblement dramatique dans cette morne description de la vie (même si l'on sent, comme le dit à peu près Rilke, les terribles catastrophes derrière ces petites tragédies quotidiennes) ; le drame, c'est le passé des personnages, il se joue depuis longtemps. Comme une petite musique sans commencement ni fin.

Nous republions ici deux textes remarquables à propos de deux films de Pierre Léon, *Lì per lì* et *Oncle Vania*, qui seront prochainement projetés à la Cinémathèque Française (respectivement les 20 mai et 22 avril prochain) dans le cadre du programme « Pierre Léon, le mystère s'épaissit ».

Pour en savoir plus : <http://www.cinematheque.fr/cycle/cinema-d-avant-garde-13.html>

Les roses de la paramnésie

Extrait de « Les enfants de Godard et de Pasiphaé », Trafic n°15, été 1995.

C'est en seconde partie d'une soirée *Trafic* organisée avec Dominique Bax et le Magic Cinéma à Bobigny que nous avons pu voir, projeté sur écran, *Li per li*, film en noir et blanc de Pierre Léon, tourné en vidéo Hi-8, avec pour sous-titre « féerie critique » (la première partie de cette soirée étant consacrée au film de Riboulet, *Après la guerre* (cf. *Trafic* n° 13), qu'on avait déjà pu voir, il y a quelques mois, dans le cadre de « Théâtre et cinéma », toujours au Magic Cinéma).

Trois personnages arrivent séparément aux abords d'une maison en pleine campagne, tenue par un homme austère qu'on appelle Capitaine, tandis qu'un autre épluche et taille les légumes et accorde au nettoyage des sols une maniaquerie inquiétante. S'agit-il d'un remake home-made ou ready-made des *Espions* de Clouzot? Ni l'un ni l'autre. Chacun des trois a son moyen de locomotion, l'un, premier aperçu, vient en voiture, le deuxième à vélo, le troisième à pied, mais ils parviennent à la maison dans l'ordre inverse qu'on attendrait de chaque mode de transport. C'est donc la voiture qui arrive bonne dernière. Le sentiment d'un voyage est ainsi donné. Chacun a une carte pour trouver son chemin et chacun obéit à un rituel de présentation qui consiste, plutôt qu'en un mot, en une phrase de passe, en vers, tirée d'un sonnet de Louise Labé (seule femme du dispositif), à laquelle à chaque fois répond par d'autres vers le Capitaine. Mais si la poésie permet l'accueil dans cette maison, ce n'est pas comme prologue à un séjour de vacances culturelles, mais parce qu'ordre a été donné à chacun – un ordre qu'on sent bien indiscutable – de s'y retrouver, après un long voyage n'importe où dans le monde, pour la dernière mission qui consiste à attendre une exécution générale – une sorte de fusillade – dont on ne sait ni le jour ni l'heure mais qui est proche. En attendant, on doit – il y a bien, à le faire, de la vertu – vivre au mieux, chacun à la mesure de ses possibilités et de son caractère, dans cet étrange asile où il est question notamment de savoir mener la guerre des cinq sens.

La première partie du film – lequel dure en tout soixante et une minutes – est consacrée à l'exposition de l'histoire, à l'évocation de quelques éléments succincts des rapports anciens qui liaient les cinq personnages qui se retrouvent, comme une sorte de confrérie d'espions d'une même génération qui rappellerait de loin le souvenir des esthètes anglais, tels que Blunt et ses amis, et qui, comme eux, conserverait, dans ces rapports derniers, une distance polie, affectueuse, avec une absence de complaisance presque inhumaine.

La seconde partie est consacrée aux occupations de la vie de chaque jour qui reste, et se traduit par des séquences où les personnages – le plus souvent deux par deux – jouent à en savourer chaque seconde : ainsi on déchiffre une chanson russe, on évoque une recette de cuisine somptueuse, on cherche à bien dire le sonnet au-delà du mot de passe, on fabrique des miroirs pour le plaisir d'en fabriquer, on chante, on danse, et on joue la comédie. Et presque toujours, l'un des deux personnages aide et soutient l'autre dans ce qu'il fait. Le jour de l'exécution arrive et se traduit pour chacun par un petit geste dérisoire signifiant l'échappée du souffle vital qui se produira hors champ.



La gravité constante du film, qui en fait un conte initiatique plus direct et implacable que l'*Orphée* de Cocteau, garde en mémoire la construction numérique funèbre de *Salò*, mais l'idée du cinéma qui le traverse n'appartient qu'à lui. Rien d'expérimental dans ce film vidéo où le jeu des acteurs affirme une tension expressive qui ne tire jamais profit du sentiment d'angoisse sans doute à l'origine du film. La liberté dans le climat de laquelle il est né – aucun compte à rendre au monde extérieur – l'empêche de s'alourdir de l'autocensure du récit à ménager et des personnages à créer. Le récit est simplement exposé en des articulations les plus aisément représentables par des rituels, puis en des développements juxtaposés les uns après les autres, qui s'ajoutent par contrastes et complémentarités, sans effets et sans causes productrices d'effets, et il se conclut dans la logique stricte de ce qui a été posé au commencement, ni plus ni moins. Quant aux personnages, ils sont aussi rapidement évacués qu'ils sont présentés, afin de laisser place aux acteurs, dont chaque instant d'expression a la charge de contribuer à représenter la vie humaine, vécue sans fioritures, sans alibi, impersonnelle, comme une incarnation exemplaire de ce bref temps dont disposait Socrate (c'est aussi le nom d'un des cinq reclus) entre le moment où il boit la ciguë et celui où il commence à en sentir les effets. Ils restent cependant en mémoire aussi comme personnages, mais le film ne s'en sert pas pour en tirer relief ni valeur.

Ce sont les scènes, apparemment légères, de la seconde partie qui rendent le film dialectique et le renvoient à la lumière crue de la pleine vie – comme dans un Renoir qui serait menacé ou un Pialat bienveillant –, quand l'un chante sa chanson russe, quand trois personnages, face à nous dans la zone de soleil d'une sombre prairie, dansent tandis que Socrate, assis à quelques mètres, chante les yeux fermés – plans d'une grande objectivité de poésie –, ou encore quand deux autres – dont l'austère Capitaine – jouent au marchand et au client, et que légèreté et drôlerie augmentent au fur et à mesure qu'on se rapproche de l'exécution.

Le léger tremblé des plans fixes et de quelques panoramiques rappelle que chaque action montrée, qui pourrait provenir d'une occupation professionnelle ou d'un métier spécifique (capter des messages, tester des mots de passe, fabriquer des miroirs, préparer un plat, convoquer une réunion d'information, enseigner la diction, faire le ménage, etc.), est envisagée sous l'angle d'une souveraine oisiveté qui, parce qu'elle précède de peu et sciemment l'interruption de la vie de celui qui l'exerce, a droit, plus qu'une activité lucrative qui n'a pas de temps à perdre (c'est-à-dire aucun temps à soi), de s'approprier pleinement le temps qui lui reste et d'y soumettre les données de l'espace. C'est ainsi qu'une voix enregistrée en intérieur peut être le son du plan d'une voiture qui avance, sans que cela soit rattachable à une figure de rhétorique : le film n'en contient pas. Et quand un plan, comme cela arrive souvent, se refuse la fixité, c'est le temps qui bouge, comme une sorte de rappel furtif à la réalité, et non l'espace qui, lui, est comme calmé par cette découpe nette qui laisse aux cadres, par ce flottement concerté, la liberté de respirer (il y a cela chez Pasolini, mais sans pression du temps).

Le film termine son parcours paramnésique, consistant à capter aussi dans les gestes et les paroles l'ambiguïté qui les fait, au même instant, advenir et disparaître, par une chanson italienne, *Li per li*, hymne à l'instantané qui nous renvoie le plus légèrement du monde à un sentiment de solitude : qui est l'acceptation humaine du fait que la réalité ne se répare pas. Le soir de la projection sur grand écran, quand Hemlock cueille des roses avec un sécateur, un nuage de couleur qui semblait avoir échappé au contrôle du projecteur vint étrangement colorer juste les fleurs en plein milieu de ce film entièrement tourné en noir et blanc. Sorte de preuve par neuf que *Li per li* est effectivement une féerie critique.



Texte republié avec l'aimable autorisation de la revue *Trafic* et des Éditions P.O.L.

Oncle Biette

« *Ce que j'appelle un vrai film a toujours une lumière spécifique* »

Jean-Claude Biette

Il est assez souvent question du temps qu'il fait dans *Oncle Vania*, et l'un des mérites de l'adaptation de Pierre Léon est d'avoir accordé une place importante à la lumière et à la météorologie. Excepté la dernière partie, les scènes d'intérieur de la pièce de Tchekhov sont transposées à l'extérieur et l'on peut y ressentir de façon sensible les changements de température et l'évolution du ciel que les personnages commentent parfois.

Dans la première séquence, un soleil de début d'après-midi accorde le visible à la langueur de l'acte I de la pièce. La mélancolie est alors encore vague, elle est de celle qui vous prend après un repas d'été, à l'heure où l'on résiste à la sieste pour mollement converser avec des proches ou s'asseoir paresseusement sous un arbre, les yeux rendus trop sensibles par l'alcool et la fatigue digestive. Alors, la paresse d'un instant se laisse traverser par le regret d'aventures mortes, tandis qu'un vague ennui rend le futur insurmontable. Une douce indolence nous suggère que tout est fini. Uncle Vania (Jean-Claude Biette) est celui qui ne veut pas se laisser porter par cet état qu'il constate lucidement pour s'en dégoûter. Il refuse la béatitude de Gaufrette (Vladimir Léon) et lorsqu'Elena Andréïevna (Bénédicte Dussère) déclare que le temps est merveilleux, il réplique joyeusement que c'est « un temps à se pendre ». Or, c'est peut-être justement parce qu'il est merveilleux qu'il est à se pendre : de même qu'un bien-être passager nous rappelle parfois l'impossibilité du bonheur, ce qui apparaît comme merveilleux peut nous faire penser à tout ce qui ne l'est plus. Pierre Léon rend ces sentiments palpables par la lumière, mais aussi par la présence des acteurs qui semblent avoir été saisis dans l'état de leurs personnages, comme portés par une douce fatigue. C'est comme si la torpeur d'un après-midi de tournage faisait écho à la langueur tchekhovienne : voilà un luxe que seul un film fauché peut se permettre. (A propos d'économie, remarquons que la vieille nourrisse de Tchekhov a été remplacée ici par ce que le générique désigne comme « le régisseur », interprété par Mathieu Riboulet, monteur du film et lui-même cinéaste).

Puis vient la nuit. La didascalie de Tchekhov situe l'acte II dans une salle à manger, Pierre Léon l'a déplacée à l'extérieur, contre le mur de la maison. Les personnages sont à peine éclairés par les lumières qui sortent des fenêtres et de l'embrasure d'une porte, si bien qu'ils apparaissent comme des silhouettes aux traits indistincts, des voix plus que des corps. La nuit a recouvert ce que le monde pouvait encore avoir d'apaisant, l'orage gronde. Cette atmosphère fait singulièrement écho aux noirs propos d'Uncle Vania : « Le passé n'existe plus, nous l'avons dilapidé stupidement, et le présent est si effroyablement inepte ». Amplifiée par l'insomnie ou l'ivresse, la langueur tchekhovienne devient hallucinée. Cette lumière, ainsi que la nudité du mur et la douceur des voix donnent à l'ensemble une étrangeté quasi fantastique, comme dans une série B de Jacques Tourneur, cinéaste si cher à Biette : des personnages sous l'emprise de la nuit, parlant et se mouvant



dans un état second, quasi somnambulique. (De même, n'y aurait-il pas quelque chose de tchekhovien dans la mélancolie de *I Walked With a Zombie* ?).

La fin de l'acte II et une grande partie de l'acte III se déroulent dans les jardins de la maison. Au son, les grenouilles et les oiseaux ont remplacés le tonnerre et les chiens. Nous ne retrouverons plus le franc soleil de la première partie mais un temps couvert, celui d'un matin frais ou d'une fin de journée orageuse, qui rend la tristesse plus tangible et donne le sentiment que, oui, quelque chose a irrémédiablement passé, comme si le jour avait gardé la trace de la nuit pathétique qui l'a précédé. Il y a également là un refus du bucolique (dont Oncle Vania se moquait lui-même dans la première séquence du film) qui me semble plus fidèle à la sécheresse de Tchekhov que les champs fleuris et les couchers de soleil auxquels le cinéma l'a parfois associé.

Puis le film (suite de l'acte III et acte IV) se replie dans la maison qui va être l'objet de la discorde et du coup de sang d'Oncle Vania. Un peu de nature est encore perceptible à travers les fenêtres et le soleil illumine discrètement la pièce, mais ces choses si prégnantes au début du film apparaissent déjà presque comme des souvenirs, comme si toute une époque s'achevait avec la journée. Un sentiment de claustrophobie est rendu possible par la rigoureuse succession des lieux et des lumières, et par cette arrivée tardive (par rapports aux didascalies de Tchekhov) des décors intérieurs, retard qui nous donne la certitude qu'une fois rentrés on ne sortira plus. En écoutant (mais écoute-t-il encore ?) le célèbre monologue final de Sonia, Oncle Vania se cache le visage dans les mains. Magnifique geste (que l'on ne trouve pas chez Tchekhov où les larmes sont essuyées par la nièce), le seul possible, nous semble-t-il, pour suggérer qu'il cache ses pleurs et qu'une fatigue immense l'anéantit alors. On peut voir dans cette posture un pathétique écho à sa première apparition, lorsqu'il faisait la sieste plutôt que de participer à la conversation menée par Astrof (Serge Renko). Une sorte de retrait suprême, maintenu par l'ironie puis le désespoir avant d'être cruellement subi tandis que Sonia lui répète que dans « l'autre monde » ils se reposeront enfin.

Un projet aussi ambitieux avec des moyens si précaires aurait difficilement tenu si les acteurs n'avaient pas fonctionné entre eux. Je ne dirais pas qu'ils sont tous géniaux mais, et c'est peut-être préférable, qu'ils s'accordent tous très bien, au sens musical du terme. Ils maintiennent tous une même note douce sans qu'aucun ne prenne le dessus sur l'autre, y compris lorsque les personnages se confrontent. Les voix sont belles, à commencer par celles de Mathieu Riboulet, de Vladimir Léon et bien sûr du trop rare Serge Renko. Et puis, il y a Jean-Claude Biette, critique et cinéaste qui apparut parfois ça et là (chez Paul Vecchiali, Eric Rohmer, Mathieu Amalric, et dans d'autres films de Pierre Léon) mais qui se révèle ici plus qu'ailleurs un étonnant acteur. Son jeu n'est pas exempt de cette gaucherie, de cette fausseté maîtrisée qui caractérise certains cinéastes acteurs (François Truffaut, Luc Moullet) et son évolution dans le film va justement consister à décliner plusieurs formes de raideur. Ironique et espiègle dans le premier acte, il apparaît figé dans une inquiétante angoisse dans la séquence de nuit (yeux écarquillés, murmure roque de la voix), puis cette rigidité prend une dimension quasi burlesque dans la troisième partie (le petit chapeau, les bouquets de fleurs), avant la colère digne, le maladroit éclat de violence et l'effondrement final où, pesamment courbé sur sa page, comme pour se réfugier dans les chiffres, il va progressivement se soustraire jusqu'à cet enfouissement du visage dans les mains. Son interprétation donne le sentiment que Biette a trouvé quelque chose de lui-même en Oncle Vania ; elle correspond en tout cas assez bien à l'idée que je me suis toujours faite de lui à travers ses textes, ses films et sa présence singulière. Dans le beau film que Pierre Léon



vient de lui consacrer (Biette), Jean Narboni en donne cette description qui me semble s'appliquer aussi à l'Oncle Vania qu'il a créé : « Il y avait chez lui quelque chose d'extrêmement rêveur, enfin quelque chose d'un peu pas de ce monde, doublé d'une méticulosité, d'une précision et d'une fermeté très grandes, et puis une présence poétique un petit peu aléatoire ». Je vois dans la posture d'Oncle Vania une image possible de ce que fut la posture et la place de Biette dans le cinéma : une même attention à toutes choses tout en se maintenant dans un digne et lucide quant-à-soi, un même refus de l'affectation, des idées toutes faites et des calculs malins. Une telle comparaison (qui viendra naturellement à l'esprit de ceux qui verront les deux films à la suite) est certes forcément contestable et limitée : nul désespoir apparent chez Biette, mais un humour unique maintenu coûte que coûte.



Ce texte a été publié (en portugais) originellement dans le catalogue de la programmation « O cinema à volta de cinco artes, cinco artes à volta do cinema », coordonné par Pierre-Marie Goulet et Teresa Garcia, à Lisbonne, en novembre 2010.

Nous remercions Marcos Uzal d'en avoir autorisé la publication, inédite en français.

Filmographie de Pierre Léon

1988 – *Deux dames sérieuses* (97')

1993 – *Hôtel Washington* (61')

1994 – *Li per Li* (61')

1995 – *Le Lustre de Pittsburgh*

1996 – *Le Dieu Mozart* (61')

1997 – *Oncle Vania* (81')

1998 – *Le Dieu Mozart II* (51')

Histoire Géographie (coréalisation avec Mathieu Riboulet, 50')

2000 – *L'Adolescent* (75')

2001 – *L'Étonnement* (52')

2002 – *Nissim dit Max* (coréalisation avec Vladimir Léon, 83')

2004 – *Octobre* (78')

2005 – *Guillaume et les sortilèges* (62')

2007 – *L'Idiot* (61')

2008 – *Premiers épisodes du Galimafré* (YouTube)

2010 – *Biette* (99')

2011 – *Par exemple, Electre* (coréalisation avec Jeanne Balibar, 80')

2014 – *Phantom Power* (74')

2015 – *Deux Rémi, deux* (66')



*Livret coordonné par Pierre Eugène,
et mis en page par Stéphane Macquet.*

*Nous remercions chaleureusement Pierre Léon,
Marcos Uzal, la revue Trafic et les éditions P.O.L.*

Iconographie :

- *Introduction, par Pierre Eugène : Deux dames sérieuses* (Pierre Léon, 1988).

- *Entretien avec Renaud Legrand et Pierre Léon* : toutes les images proviennent de *Deux Rémi deux* (Pierre Léon, 2015), sauf pp. 5, 14 et 17 : photographies de tournage (Martial Salomon, Simon P.R. Bewick et Martial Salomon), ainsi que p. 7 : *Par exemple, Electre* (Pierre Léon et Jeanne Balibar, 2011) et *Li per li* (Pierre Léon, 1994).

- *Entretien avec Pascal Cervo* : toutes les images proviennent de *Deux Rémi deux*, sauf p. 18 en haut : *Le Testament du docteur Cordelier* (Jean Renoir, 1961), ainsi que p. 20 : photographies de tournage (Martial Salomon).

- *Jean-Claude Biette, Les roses de la paramnésie : Li per li*.

- *Marcos Uzal, Oncle Biette : Oncle Vania* (Pierre Léon, 1997).

- *Filmographie : Phantom Power* (Pierre Léon, 2014).

2016

débord
ements